



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**Obsessionen zwischen Orient und Okzident. Zur Konstruktion und
Imagination «exotischer» Welten im Stummfilm**

Echle, Evelyn

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183197>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Echle, Evelyn (2020). Obsessionen zwischen Orient und Okzident. Zur Konstruktion und Imagination «exotischer» Welten im Stummfilm. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 101-112.

Obsessionen zwischen Orient und Okzident

Zur Konstruktion und Imagination «exotischer» Welten
im Stummfilm

Evelyn Echle

Die Vorstellung vom Orient als farbenfrohem Gegenbild zum Westen hat in der europäischen Imagination seit Langem einen festen Platz. Hier kannte man die künstlerischen Ausdrucksformen der islamischen Welt seit dem Mittelalter, als Seide, Glas, Metall und später buntgewobene Teppiche zu kostbaren Besitztümern der Elite wurden. In der Hochphase kolonialer Eroberungen im 18. und 19. Jahrhundert verstärkte sich das Interesse und steigerte sich zu einer regelrechten Orientobsession. Neben wirtschaftlichen Interessen faszinierte die Kultur des «Exotischen», wobei vor allem die abenteuerliche, fantastische und nicht zuletzt erotische Seite im Vordergrund stand. So entwickelte sich ein buntes Stereotyp, das lange Zeit das Bild einer ganzen Region prägte und bis heute nachhallt. Verschiedene Strömungen, beispielsweise in Mode, Literatur oder Malerei, verschrieben sich dem «Exotismus», innerhalb dessen sich das stark idealisierte Bild des Orients zu einem Phantasma formte. Neben Reiseschriftsteller_innen und Maler_innen waren es im 19. Jahrhundert vor allem auch Fotograf_innen, die durch ihre Werke das Spannungsverhältnis von Realität und Klischee neu belebten. Das Medium veränderte die Orientserfahrung und -sehnsucht radikal, beispielsweise als der französische Schriftsteller, Journalist und Fotograf Maxime Du Camp 1852 mit den Fotografien seines Albums *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* nicht nur in Paris eine regelrechte Orient-Schwärmerei auszulösen vermochte. Für den Film als junges Medium ist diese Entwicklungslinie nicht unerheblich, da sich in den aus westlicher Perspektive produzierten orientalischen Bilderwelten immer auch die (westliche) zeitgenössische visuelle Kultur spiegelte. Die Verfilmung von «exotischen» Geschichten bot dem Kino bereits früh die Möglichkeit, den Anschluss an diesen bildungsbürgerlichen Diskurs zu erproben. Für den Spielfilm stand dabei nie die ethnografische Authentizität im Mittelpunkt, es ging vielmehr um die zeichenhafte Funktion und die konsensfähige Schönheit eines Formenschatzes, der das vermeintlich Märchenhafte und Sinnliche des Orients über Muster und Farben evozieren sollte. Das Interesse an der Exotik – vor allem an Imaginationen im Stile der Märchenwelt von *Tausendundeiner Nacht* – war in der Stummfilmzeit so stark ausgebildet, dass man von einer Modewelle sprechen kann.

Der Boom an Filmen mit orientalischen Motiven wie beispielsweise *MARCANTONIO E CLEOPATRA* (DIE HERRIN DES NILS, Enrico Guazzoni, ITA 1913), *L'AGONIE DE BYZANCE* (DIE LETZTEN TAGE VON BYZANZ, Louis Feuillade, FRA 1913), *DIE AUGEN DER MUMIE MA* (Ernst Lubitsch, GER 1918), *SUMURUN* (Ernst Lubitsch, GER 1920) oder *THE SHEIKH* (DER SCHEICH, George Melford, USA 1921) wird innerhalb der Filmgeschichtsschreibung häufig als Eskapismus-Strategie, zudem als rein filmische, beschrieben. Zu wenig Beachtung finden dabei der bereits viel früher entstandene kulturelle Diskurs und die intermedial virulente ästhetische Orient-Rezeption, die deutlich auf das Kino seit seiner Entstehung 1895 einwirkten. Das Interesse des Spielfilm-Kinos an exotischen Geschichten – seien es die Anlehnung an die Antike, biblische Vorlagen oder orientalische Stoffe allgemein – kann sicher zum Teil durch institutionelle Entwicklungen des neuen Mediums erklärt werden. Die zunächst kurzen Filme steigerten sich dank technischer Entwicklungen rasch zu längeren Werken mit entsprechend komplexeren Handlungen. Um 1913 wurden bereits zahlreiche Monumentalfilmreihen produziert, die einerseits als Demonstration des technischen Fortschritts, andererseits als Marketing-Strategie gelesen werden können. So war das Kino der 1910er-Jahre darauf bedacht, sich seines Rufs als reiner Zeitvertreib für «bildungsferne» Schichten zu entledigen. Die kommerziell ausgerichtete Produktionskunst bemühte sich nach ihrer ersten Phase, in der das Kino meist eine umherreisende Attraktion gewesen war, nun mit ortsansässigen Projektionsstätten – die sich später zu regelrechten Kinopalästen mauserten – eine neue, vor allem zahlungskräftige Klientel zu erschliessen. Kurz: Es galt, das Bürgertum vom Kunstcharakter des Kinos zu überzeugen, weshalb man sich für die ökonomische Strategie einer prestigeträchtigen Anlehnung an etablierte Künste wie Malerei oder Theater entschied. Das war nicht als bloße Imitation zu verstehen, sondern diente der Inspiration für filmspezifische Anverwandlungen und daraus resultierende Innovationen. Orientalische Sujets waren hierfür in mehrfacher Hinsicht hervorragend geeignet.

Farbiger Orient als Bildpolitik

Der Orient gilt als Reich der Bilder – und eines, das aus Bildern errichtet wurde. Damit gemeint ist eine Art imaginäre Geografie, die nur bedingt einem lokalisierbaren Ort folgt. Vieles dessen, was vor allem im Westen innerhalb des Exotismus-Diskurses als orientalisch wahrgenommen wird, generiert sich aus fantastischen Bildwelten. Der Literaturwissenschaftler Edward Said analysiert dieses Phänomen in seinem 1978 erschienenen Standardwerk *Orientalism*.¹ Darin definiert

er den Orient als Konstrukt des Westens, als ein Objekt der Aneignung und Ausbeutung. Wie heftig die durch *Orientalism* ausgelösten kulturkritischen Debatten auch waren, in nuce zeigen sie vor allem eines: Das Morgenland wurde (und wird) gemeinhin als Pendant zum Abendland gesetzt. Durch dieses imaginäre Gegenüber eröffnet sich ein Bildraum, der fremd und vertraut zugleich erscheint. Am Ende des 19. Jahrhunderts brachen fast alle westlichen Reisenden mit stereotypen Vorstellungen über das Ziel ihrer Reise Richtung Orient auf – vor allem in die Gegenden des heutigen Nahen Ostens und Nordafrika – und suchten dabei genau jene Stätten auf, die den vorgefertigten Vorstellungen entsprachen. Zwischen Basaren und Harem, zwischen Wüsten und Oasen, Epheben und Odaliskinnen – all das wurde später in der künstlerischen Verarbeitung der Reisenden reproduziert und anschaulich mit Details und Farben angereichert. Dabei war der Orient immer auch ein bildpolitischer Topos. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist die Text- und Bildsammlung der *Description de l'Égypte*, also jenes Prestigeprojekt, das als Ergebnis von Napoleons Ägyptischer Expedition (1798–1801) entstanden ist und die militärische Niederlage Frankreichs im Ägyptenfeldzug vergessen machen sollte.² Der Wunsch, zumindest Teile des naturhistorischen und archäologischen Inhalts in Farbe zu veröffentlichen – wie zum Beispiel eine Rekonstruktionszeichnung des Säulensaales im Isis-Tempel auf der Insel Philae –, stellte die Technik des Farbdrucks auf Kupferplatten vor ganz neue Herausforderungen. Das Wettstreiten führender Industrienationen um Patente und Erfindungen der industriellen Mechanisierung bildete den Hintergrund dieses Strebens und der Orient eine für die Werke dankbare Kulisse.

Ägypten gilt als Schlüsselland für die westliche Orientrezeption und als Inspiration für zahlreiche Stummfilme. Neben dem Mumien-Sujet wie in *THE EGYPTIAN MUMMY* (*Die ägyptische Mumie*, Lee Beggs, USA 1914) oder *MERCY, THE MUMMY MUMBLED* (*Gnade, murmelte die Mumie*, R.W. Philipps, USA 1918) eigneten sich klassische Stoffe wie das Schicksal der Kleopatra aufgrund ihrer wirkmächtigen visuellen Ikonografie früh für monumentale Kinoproduktionen.

Dass der Farbe dabei eine wichtige Funktion zukam, ist unbestritten. Als intermediale Referenzen für den Film gelten dabei sowohl die Fotografie als auch die Orientmalerei in Frankreich, Deutschland und England, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Boom erlebte. International breit rezipierte Maler des Orientalismus wie Jean-Auguste-Dominique Ingres oder Frederick Arthur Bridgman waren mit den von ihnen verwendeten Farben und Insignien für unser Orientbild prägend. Neben dem voyeuristischen Blick auf meist leicht bekleidete,

oftmals liegende Frauen fällt hier die Darstellung möglichst vielfältiger Stoffqualitäten ins Auge. Dieses Sujet ist im Exotismus-Diskurs intermedial vertreten. Liegende Frauen in überladenen Dekor als Ikone einer imaginierten Orient finden sich insbesondere im Spielfilm oft geradezu tableauartig inszeniert. Der Orient wird somit zu einem üppigen, der Ratio westlicher Industrialisierung entgegengestellten Ort. Es war die 1910 in München veranstaltete Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst*, die diesem zu jener Zeit durch die Malerei etablierten Stereotyp die eigene Wertigkeit indigener Kultur entgegenhielt. Die Kunstgeschichtsschreibung ist sich einig, dass diese Schau der Rezeption islamischer Kunst im Westen neue Impulse gab und somit einen Wendepunkt in der romantischen Verklärung und Aneignung jener Kultur bildete.

In den letzten Jahren widmen sich auch verstärkt Foto-Ausstellungen dem Thema und beleuchten die Orientsehnsucht rund um die Jahrhundertwende, die für das Medium selbst ein eigenes Genre definiert. Als Grundlagen dienen Sammlungen wie beispielsweise der Nachlass des deutschen Diplomaten und Archäologen Max von Oppenheim (1860–1946), dessen Orientobsession buchstäblich war. Seine eindrückliche, etwa 13 000 Aufnahmen umfassende Fotosammlung wird von der Universität Köln digital bereitgestellt. Auch die private Sammlung Thomas Walther bietet einen beachtlichen Fundus orientalistischer Fotografien aus dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert. Dass Teile davon bei Auktionen von arabischen Herrschaftshäusern angekauft wurden, ruft erneut in Erinnerung, dass orientalistische Fotografie ein Politikum ist, schwingen doch Fragen um Geschichte und Identität immer mit.

Spricht man über ein buntes Orient-Bild, kommt man auch an den beiden Fotografen Rudolf Franz Lehnert (1878–1948) und Ernst Heinrich Landrock (1878–1966) nicht vorbei. Seit der Eröffnung ihres Ladengeschäftes 1904 in Tunis fanden ihre farbigen Ansichtskarten und Fotografien grossen Absatz. Es sind klassische Sujets, die in ihrer Kolorierung dem damals etablierten Farbcode folgen: jeder Fes leuchtend rot, Hintergründe oft Lapislazuli-blau, bunte Stoffe in verschiedensten Mustern um die Abgebildeten drapiert. Was verbindend für die gesamte Orientalia-Produktion zu sein scheint, ist eine bestimmte Form kodierter Schönheit, die sich auf den Bildern wiederzufinden hat. Ist der Fotografie dabei oft ein unsicherer epistemischer Status eigen, ob es sich nun um eine «dokumentarische» Abbildung oder um reine Inszenierung handelt, verhält es sich beim Spielfilm anders.

Piktorale Schönheit auf der Leinwand

Der Stummfilm griff zwar auf das durch die Fotografie mit erschaffene Bildarsenal zurück, die orientalistische Ikone der Fotografie diente ihm aber vor allem als dankbare Quelle für ein innerhalb der Filmgeschichtsschreibung zu beobachtendes bewusstes Verlangen nach «piktoraler» Schönheit auf der Leinwand. Konnten Publikum und Produzent_innen in den Anfängen des Kinos mit mechanischen Tricks und Kniffen begeistert werden, brauchte es in der zweiten Dekade der Kinematografie etwas Neues. Oft wirken orientalistische Episoden in Stummfilmen wie ein in sich geschlossenes Spektakel. Filmische Bauten und Requisiten folgen nirgendwo einer strengen künstlerischen Logik, sondern haben durch ihren inflationären Gebrauch häufig sogar etwas Persiflierendes. Die «Ausstaffiertheit» des Raums mit orientalistischen Mustern, Säulen, Teppichen und Fantasiegewändern beansprucht die volle Aufmerksamkeit und stellt zugleich eine Kohärenz in der erzählten innerfilmischen Welt her. Dieses opulente Dekor scheint die Fortsetzung einer malerischen Tradition zu sein, erhält aber gerade durch die Materialität des Films und seiner Farben sowie durch das Ephemere der Projektion eine vollkommen neue ästhetische Dimension. Dabei bleibt der Orient auch im Stummfilm ortlos. Durch die farbige Magie der Lichtbilder erhält er hier sein ganz eigenes imaginäres Reich.

¹ Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

² Vgl. Ulrike Fauerbach, «Die Ägyptischen Tempel, ihre Farben, Lepère und sein Schwiegersohn. Zur Rolle eines Autors der Description de L'Égypte im Polychromiestreit», in: Uta Hassler (Hg.), *Langfristperspektiven archäologischer Stätten*, Hirmer, München 2017, S. 298–332.



Abb. 1 MARCANTONIO E CLEOPATRA (Enrico Guazzoni, ITA 1913).
Viragierter Nitratfilm, 35 mm. Credit: National Library of Norway.
Foto: Noemi Daugaard

Abb. 2 CLEOPATRA (Roy William Neill, USA 1928). Technicolor
No. III, Dye-Transfer-Kopie, Nitratfilm, 35 mm. Credit: George Eastman
Museum. Foto: Barbara Flückiger







Alexandra Navratil, *All That Slides, Strikes, Rises and Falls*, 2015. Serie aus 3 gewebten Baumwollstoffbahnen mit Woll-Elementen, je 150 × 750 cm. Credit: Alexandra Navratil/ Dan Gunn Gallery, London (mit Unterstützung des Mondriaan Fund). Ausstellungsansichten, Bolte Lang, Zürich. Foto: Alexander Hana



Von Wolkengewebe und atmenden Formen

Künstlerische Erforschung früher Filmfarben und alternative Filmgeschichten bei Alexandra Navratil

Eva Hielscher

Die frühen Filmfarben der Virage, Tonung, Hand- und Schablonenkolorierung sind alles andere als verbesserungswürdige Kompromisse oder primitive Vorgänger perfektionierter, da «natürlicher» beziehungsweise mimetischer Filmfarbsysteme. Ganz im Gegenteil besitzen die applizierten, autonomen Farben der Stummfilmzeit, die dem Schwarz-Weiss-Bild im Nachhinein Farbe verliehen, eine völlig eigene Ästhetik, Funktionsweise und Materialität, wie dies auch in der filmwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahrzehnte herausgearbeitet wurde.¹

Mit ihren Arbeiten erforscht Alexandra Navratil auf künstlerische Art und Weise genau diese Aspekte der materiellen Filmbasis, Technik und Ästhetik früher Filmfarben und gibt ihnen, allen voran der Virage und Schablonenkolorierung,² eine alternative Existenz – ein erweitertes Eigenleben, das dem Begriff der autonomen Filmfarben eine ganz neue Bedeutung verleiht. Darüber hinaus reflektiert sie über Kontexte und Verflechtungen der Film(farben)industrie mit anderen Produktionssektoren der industriellen Moderne. So unterstreicht die Schweizer Künstlerin und langjährige Wahl-Amsterdamerin mit *All That Slides, Strikes, Rises and Falls* (2015) die Beziehung der Film- zur Textilindustrie und macht dies auf (farb-)materieller Ebene sichtbar.³ Die gewebten Stoffbahnen, in Zusammenarbeit mit dem TextielMuseum im niederländischen Tilburg entstanden, zeigen stark vergrößerte viragierte Filmstreifen mit Wolkenkonstellationen als Motiven, die Navratil nichtfiktionalen Stummfilmen aus der Sammlung des EYE Filmmuseum in Amsterdam entlehnt hat. Assoziative Parallelen zwischen dem Zusammenweben eines Textilstoffes und dem Verknüpfen eines Filmstoffes aus einzelnen Einstellungen mittels Montage drängen sich auf.⁴ Doch Navratil dringt weit tiefer in die Materie vor. So verweist die Baumwollbasis ihrer Webearbeit⁵ auf eine Hauptkomponente von Zelluloidfilm. Baumwolle – genauer: Baumwollcellulose – diente nicht nur als Naturprodukt für die Textilindustrie, sondern auch als Rohstoff für den Kunststoffträger aus plastifiziertem Cellulosenitrat, der bis in die 1950er-Jahre die Basis des Filmstreifens darstellte, auf der sich die fotografische Emulsion befand.⁶ Neben dieser Gemeinsamkeit ist es aber vor allem die Farbe in Navratils grossformatigen Textilfilmstreifen, die die materielle Verflechtung der beiden Industrien aufzeigt und zudem